

Vitrúvio descreve este teatro grego e diferencia-o da posterior tipologia romana logo a partir da *conformatio*, ou seja, da planta da *orchestra*, a qual determina na origem as particularidades de um e de outro edifícios, designadamente na marcação das portas da *scaenae frons*³ e no alinhamento dos sectores ou *cunei* da bancada, assim como na articulação entre a cávea e a cena: marcação dos *parodoi*, acessos laterais à *orchestra* definindo a separação entre *cauea* e *scaena*, no caso do teatro grego; marcação dos *itineria uersurarum*, onde paredes em ângulo unem aqueles espaços, no caso do teatro romano⁴.

Entre o teatro grego e o teatro romano verifica-se uma forma intermédia, o teatro greco-romano, que podemos observar ainda hoje nos teatros de Pompeios, de características pré-vitruvianas, resultantes da adaptação dos modelos gregos às colónias da Magna Grécia e da Sicília. Em Roma também os teatros começam por ser de madeira e é nessa fase que surgirá a ideia de um teatro duplo, ou anfiteatro, como nos conta Plínio no seu Livro XXXVI, 117-120⁵. Paralelamente, há formas particulares também a referir, como o *odeon*, o *theatrum tectum*, o teatro galo-romano e o semianfiteatro⁶. O dinamismo destas construções completa-se com as soluções clássicas do *stadium*, do hipódromo e do circo.

Importante é também ter uma noção de como evoluiu o edifício cénico à medida que se caminhava para o Baixo Império, com transformações motivadas por um certo cansaço em relação aos *ludi* clássicos, pelo nascer de um novo gosto e de novas mentalidades. É disso exemplo a adaptação da *orchestra* a *colymbetra* (piscina) ou a *conistra* (arena), no primeiro caso para representações aquáticas como danças e jogos de natação (*tetimimi*), assim como representações de mitologia marinha (*mimi*), no segundo caso para

combates de gladiadores ou caçadas a animais selvagens⁷, mudanças que se verificam arqueologicamente hoje em teatros como os de Óstia⁸, Atenas⁹ (de Dioniso), Siracusa¹⁰ (Sicília), Taormina¹¹ (Sicília) e, pensamos nós, o de Olisipo¹².

O Teatro romano de Lisboa parece testemunhar toda esta evolução do edifício do teatro antigo. Com efeito, foi construído ao modo grego, porque aproveitou o declive da colina para melhor se instalar. Uma observação do estado actual da cávea revela uma forte inclinação da mesma, resultante de uma difícil escavação do calcário fossilizado ali existente. Esta rocha ali mesmo forneceu material de construção para uma determinada fase do teatro, como pedras cantariadas em *opus quadratum*, pilares e, com posterior revestimento a estuque, colunas, capitéis e emolduramentos¹³. Como os teatros gregos, a bancada volta-se para uma paisagem de largos horizontes, aproveitando o grande plano do estuário do *Tagus*. A sua disposição a sul contraria a norma vitruviana da *constitutio regionum*, que recomendava a fuga à orientação ao meio dia (*ne impetus habeat a meridie*), a fim de evitar o sobreaquecimento da *rotunditas* da cávea, crestando e queimando os corpos dos espectadores (*De Arch.*, V, III, 2)¹⁴. Este modo grego verifica-se ainda no facto de não possuir – nem tal poderia acontecer no local onde está instalado – um pórtico no poscénio¹⁵,

7 G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma, 1960, pp. 15-45.

8 *Idem*, pp. 40-43, figs. 15-17.

9 *Idem*, pp. 28-30, figs. 6-8.

10 *Idem*, pp. 36-39, figs. 13-14.

11 P. Ciancio Rossetto e G. Pisani Sartorio, *op. cit.*, p. 39.

12 M. J. Maciel, Lisboa Romana, in *Olisipo*, IIIª Série (Lisboa) I (1994) 37-39.

M. J. Maciel, A Época Clássica e a Antiguidade Tardia, in *História da Arte Portuguesa* (dir. Paulo Pereira), I, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, pp. 86-87.

13 São bem visíveis as marcas de extracção de todo este tipo de materiais no afloramento do calcário dito urgeiro, revelando que o *theatrum* olisiponense foi primitivamente construído com a pedra retirada das suas próprias fundações.

14 *Providenciar-se-á também que não receba o ímpeto do sul. Com efeito, quando o sol enche a cávea, o ar fechado dentro sem ter possibilidade de se renovar inflama-se, movendo-se sobre si próprio, cresta e queima ardente, esvaindo a humidade dos corpos. Por essa razão devem ser evitadas ao máximo, face a estas coisas, as exposições doentias e se escolherão as salubres. (Etiamque providendum est, nene impetus habeat a meridie. Sol enim cum implet eius rotunditatem, aer conclusus curvatura neque habens potestatem uagandi uersando conferuescit et candens adurit excoquit et inminuit e corporibus umores. Ideo maxime uitandae sunt his rebus uitiosae regiones et eligendae salubres)* (trad. nossa).

15 *De Arch.*, V, IX, 1: Por detrás da cena deverão ser construídos pórticos, a fim de que o povo se possa recolher do teatro quando aguaceiros repentinos interromperem as representações. (Post scaenam porticus constituendae sunt, uti, cum imbres repentini ludos interpellauerint, habeat populus, quo se recipiat ex theatro) (trad. nossa).

3 As *ualuae regiae* e as *ualuae hospitaliorum* (*De Arch.*, V, VI, 3).

4 Estas linhas matrizes são definidas, no teatro grego, pela inscrição no círculo subjacente à planta da *orchestra*, de três quadrados e, no teatro romano, de quatro triângulos. Os ângulos destas figuras é que criam as dinâmicas características das orgânicas do teatro grego e do teatro romano, como explica Vitrúvio, *De Arch.*, V, VI, 1-3 e V, VII, 1-2.

5 *Curião fez dois amplíssimos teatros de madeira justapostos, cada um dos quais estava suspenso sobre um eixo giratório; encostados um ao outro, neles se fazia o espectáculo das representações antes do meio dia... juntando as suas extremidades dava lugar a um anfiteatro, oferecendo combates de gladiadores (C. Curio... theatra iuxta duo fecit amplissima ligno, cardinum singulorum uersatili suspensa libramento, in quibus utrisque antemeridiano ludorum spectaculo edito inter sese auersis... cornibus in se coeuntibus faciebat amphitheatrum gladiatorumque proelia edebat)* (trad. nossa).

6 P. Ciancio Rossetto e G. Pisani Sartorio, *op. cit.*, pp. 39-47.

more romano. O facto de uma inscrição, que identifica um baixo-relevo do *proscenium* com a musa da Tragédia, Melpómene, surgir em grego¹⁶ é também indício de uma marca helenizante. Enfim, um conjunto de interrogações que não deverão deixar de ser apresentadas, porque, tendo embora a tipologia romana do teatro origem nos protótipos gregos, no caso de Olisipo essa dependência do modelo parece mais acentuada do que noutros teatros romanos, o que poderá denotar uma maior antiguidade de implantação do que se tem pensado até ao momento.

A estrutura romana do teatro é actualmente bem visível no monumento de Lisboa no que respeita a grande parte da *orchestra*, proscénio, hiposcénio e *pulpitum*, com os pilares que sustentavam o madeiramento deste último e as cavidades para os mastros por onde se manobrava o *auleum*. Parte do parascénio do lado nascente e parte da cávea são também passíveis de uma leitura interpretativa. Inscrições atestam uma renovação da área da *scaena* no tempo do Imperador Nero, numa época – os meados do séc. I d.C. – em que foi possível a sua marmorização¹⁷. Duas plantas inéditas da *orchestra* e do *proscenium*, pertencentes à Coleção Cenáculo da Biblioteca Pública de Évora, feitas nos finais do séc. XVIII, por nós dadas à estampa¹⁸ – voltamos a publicar aqui uma delas - trazem informações importantes sobre a primitiva localização de dois Silenos e permitem uma mais fundamentada reconstituição da zona da *scaena*, esclarecendo também as plantas posteriormente levantadas¹⁹.

Certas transformações verificadas na base do proscénio e no hiposcénio do teatro romano de Olisipo indiciam a adaptação da sua *orchestra* a espectá-

culos aquáticos. Todo o hiposcénio foi revestido numa segunda fase a *opus Signinum*, um tipo de pavimentação que se usa normalmente em zonas onde há contacto com água. O plano inclinado em que se encontra este pavimento, a existência de dois sulcos que evidenciam passagens de água através da base do proscénio e por entre as pedras epigrafadas das éxedras que o constituíam, daí seguindo até uma grande cavidade semiesférica no pavimento do hiposcénio, revelam uma saída significativa de águas a partir da *orchestra*²⁰. Tal é indício claro de uma transformação desta em *colymbetra*, cujo chão manteve o revestimento em *opus sectile*, tipo de pavimento também usado nos tanques das termas e noutros espaços destinados ao uso de água. Torna-se, porém, necessária a continuação das escavações para a zona da *scaenae frons*, actualmente sob a Rua de São Mamede ao Caldas, para melhor esclarecimento da saída de águas provenientes da *orchestra*, assim como da sua eventual entrada para esta a partir de conduta e/ou cisterna localizada a uma cota mais elevada.

Não foram apenas as invasões bárbaras as responsáveis pela ruína dos edifícios teatrais. À crise multifacetada do séc. III d. C. juntou-se outra não menos importante: a dos valores tradicionais do classicismo e do paganismo. Não foram apenas os cristãos que criticaram a degradação a que chegaram determinados espectáculos teatrais. Um dos mais originais defensores do paganismo, o Imperador *Julianus* (355-363) é eloquente a este respeito: *Se eu fora capaz de desterrar absolutamente dos teatros esses espectáculos, de forma que pudessem ser devolvidos a Dioniso purificados, tê-lo-ia tentado com todas as minhas forças, mas creio que isso não é hoje possível e, se parecesse possível, não seria conveniente, pelo que me afastei totalmente dessa ambição; mas os sacerdotes devem afastar-se e deixar ao povo a indecência dos teatros. Nenhum sacerdote, pois, entre num teatro, nem se faça amigo de um homem de teatro, nem de um condutor de carros, e que nenhum bailarino ou actor de mimos se acerque da sua porta*²¹.

Se um dos mais representativos autores pagãos assim escreve sobre as transformações sofridas pelas representações teatrais no séc. IV, quase seria

16 H. M. R. Coutinho, As estátuas de Sileno e o baixo-relevo de Melpómene do Teatro Romano de Lisboa, in *Miscellanea em Homenagem ao Professor Bairrão Oleiro* (Coord. M. Justino Maciel), Lisboa, 1996, pp. 134-135 e fig. 7.

17 CIL II, 183. A. Vieira da Silva, *Epigrafia de Lisboa*, Lisboa, 1944, pp. 172-175.

18 M. J. Maciel, Lisboa Romana, in *Olisipo* (Lisboa) III Série/I (1994) 37-42 (fig. 1).

M. J. Maciel, A Arte da Época Clássica (Séculos II a.C. – II d.C.), in *História da Arte Portuguesa* (Dir. Paulo Pereira), I, Lisboa, 1995, figs. das pp. 86-87.

19 L. A. Azevedo, *Dissertação crítico-filológico-histórica sobre o verdadeiro anno, manifestas causas, e attendíveis circumstancias da erecção do tablado e Orquestra do Antigo Theatro Romano...*, Lisboa, 1815, p. 46, Est. X.

I. Moita, *Problemas da Lisboa romana. A recuperação do Teatro de Olisipo*, Sep. de *Arqueologia da las ciudades modernas superpuestas a las antiguas*, Madrid, 1985, p. 292 e 296, fig. 2 e fig. 5, respectivamente.

Alarcão, J., O teatro romano de Lisboa, in *Actas del Simposio "El Teatro en la Hispania Romana"* (THR), Badajoz, 1982, p. 292, fig. 2.

Th. Hauschild, Das römische Theater von Lissabon. Planaufnahme 1985-88, in *Madri der Mitteilungen*, 31 (Mainz) (1990) 348-392, Abb. 6-14, Beilage 1-2.

20 Th. Hauschild, *op.cit.*, Beilage 1.

21 *Juliano, Contra los Galileos, Cartas y Fragmentos, Testimonios, Leyes*, Introd., Trad. y notas por J. Garcia Blanco y P. Jiménez Gazapo, Madrid, Ed. Gredos, 1982, p. 155 (Carta 89b). Veja-se, a este respeito, M. J. Maciel, Entre Constâncio II e Juliano: A linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento da Lusitânia do séc. IV, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Lisboa) 13 (2000) 135-148.

supérfluo citar autores cristãos²². Percebemos, assim, com estas críticas, o abandono progressivo dos teatros, agravado com as reformulações sofridas pelos tecidos urbanos devido ao reamuralhamento generalizado das cidades na Antiguidade Tardia, e posteriores problemas trazidos pelas invasões²³. O Teatro romano de Lisboa foi um dos que sofreu esse abandono e essa autofagia urbana com o correr da Antiguidade Tardia. O avanço da investigação sobre este monumento poderá disponibilizar-nos ainda muita informação interessante, seja para a compreensão do urbanismo romano de Olisipo, seja para a leitura da sua evolução como edifício romano que encontra o seu protótipo no teatro grego e acusa sinais de transformações que o marcaram indelevelmente ao longo da sua existência, bem visíveis na marmorização que sofreu no tempo de Nero, nos revestimentos e sulcos que a sua *orchestra* e *hyposcaenium* sofreram numa primeira Antiguidade Tardia e, por fim, após o abandono, na sua ocupação como lugar vago numa cidade que precisava de reordenar o seu espaço devido aos condicionamentos urbanos trazidos pela construção ou reformulação da sua muralha e novo perímetro urbano.

LÉXICO SOBRE O TEATRO GREGO

Diazoma (passagem horizontal semicircular)
Ikria (bancos de madeira usados no teatro, principalmente nas épocas mais antigas)
Kerkides (divisões em cunha do espaço da cávea)
Klimakes (escadas de acesso entre as bancadas)
Koilon (cávea).
Logeion (palco propriamente dito, à letra "lugar de onde se fala").
Orchestra (espaço circular ou de planta em ferradura onde representam os artistas cantores).
Periaktoi (prismas giratórios colocados nos extremos do palco, mostrando em cada um dos seus três lados cenários pintados).
Pinakes (cenários pintados).
Analemmata (muros de sustentação lateral da cávea)
Proedria (assentos principais ao longo da curvatura da *orchestra*)
Proskenion (muro que sustenta o *logeion* e o divide da *orchestra*)
Skene (toda a zona de representação onde se movimentam os artistas cénicos e que inclui o palco e o frontispício do cenário)

LÉXICO VITRUVIANO SOBRE O TEATRO

Aditus (caminhos de circulação na cávea)
Ambulationes (passeios ou áreas de circulação a céu aberto no pórtico atrás do Teatro)
Ascensus (subidas, degraus ou escadas; o mesmo que *scalae*, etc.)
Cacumen graduum (aresta exterior dos degraus do teatro)
Cellae (pequenas cavidades sob as bancadas do teatro que serviam como caixas de ressonância)
Choragia (aposentos no poscénio para os actores e seus adereços)
Conformatio (planta do teatro definida pelo traçado da *orchestra*)
Cunei (divisões ascendentes da *cauea*, em forma de cunha)
Echea (vasos em bronze ou em cerâmica colocados nas *cellae* para ajudarem a funcionar o sistema harmónico de transmissão de som)
Episcenos (coroamento da *scaenae frons*; cada um dos níveis ou andares desta; em sentido lato, a própria *scaenae frons*)
Gradatio (o conjunto dos degraus da cávea, ou cávea propriamente dita)
Gradus (degrau ou degraus da *cauea* ou das *scalae*)
Imus gradus (degrau mais baixo da *cauea*)
Iter praecinctionis (zona de circulação separada pela *praecinctio*)

22 Como São João Crisóstomo. Vd. G. Traversari, *op. cit.*, pp. 45-53.

23 É evidente que outros factores contribuíram para o abandono dos teatros e outros edifícios destinados a espectáculos. Refira-se apenas a debandada das classes mais altas para o campo. Nas cidades eram elas que suportavam as despesas com os *ludi* teatrais e circenses. Ao instalarem-se em definitivo no campo, livraram-se dos impostos citadinos, dos cargos e das obrigações a que estavam obrigados nas cidades. Estas, por sua vez, esvaziavam-se progressivamente das vivências clássicas, transferindo-se para as *Villae* no campo muitas das suas características. Não deixa de ser sintomático que o primeiro bispo conhecido de Lisboa, *Potamius*, que faleceu quando se dirigia para a sua *Villa*, tenha referências aos espectáculos nos seus escritos (M. J. Maciel, *L'Art et l'expression de la Foi*, in *Pacien de Barcelone et l'Hispanie au IV^e siècle*, Paris, Cerf, 2004, pp. 207-218. M. J. Maciel, *Entre Constâncio II e Juliano: A linguagem de Potâmio de Lisboa e o conhecimento da Lusitânia do séc. IV*, in *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas* (Lisboa) 13 (2000) 138-140.

